

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, novembre 1841, pp. 340–348.

Rapports de la musique avec les autres arts. — Arts de l'écriture, arts de la parole. — Leur génération et classification. — Examen de l'objection que la musique est un art sujet au changement.

Confondue dans son essence même, avec la parole, la musique présente avec la parole de nombreuses analogies, et partout on la voit, dans les élémens intimes de sa constitution comme dans les phases de son évolution, plus ou moins étroitement liée au langage.

Par l'élément du mouvement et du rythme, et par cet élément seul, la musique s'unit aussi à l'art du geste et à la danse, tableau du mouvement, qui, par ses cadences en harmonie avec les mouvemens et les rythmes des sphères célestes et des corps naturels, rentre en quelque sorte dans l'harmonie universelle.

Mais les autres arts, l'architecture, la sculpture, la peinture, n'ont ni le son, ni le mouvement pour élémens. Est-ce à dire que ces arts n'ont avec la musique d'autres rapports que les rapports généraux dérivant des lois de symétrie, de proportion, d'ordre, d'unité, hors desquelles on ne saurait concevoir aucune existence possible? Non sans doute; car si ces arts ne sont autre chose que des manifestations différentes d'un même principe, il s'ensuit que tout en accomplissant leur évolution individuelle, indépendante, conforme aux lois de ce que nous appelons leur organisme, ils doivent refléter, jusque dans leur constitution, des élémens communs, et présenter, dans le développement de leur action propre, certains phénomènes analogues. C'est ce qui faisait dire aux plus grands philosophes de l'antiquité qu'il existait entre tous les arts une union étroite et comme un lien d'amitié (*quadam amicitia*), et que cette merveilleuse alliance devait frapper tous les esprits capables de pénétrer les causes et les effets (1). Et déjà nous pouvons saisir une relation particulière entre le son, élément de la musique, et la lumière, élément des arts proprement dits: son et lumière, deux lois identiques en elles-mêmes, quoique diverses dans le mode de leur production. Par la même analogie, nous saisissons une relation non moins réelle entre l'ouïe, mode de perception de la musique, et la vue, mode de perception des autres arts. Ces derniers, disons-nous, ont le même principe que la musique, c'est-à-dire qu'ils sont des *signes*, comme la musique, comme la parole sont des *signes* au moyen desquels l'homme s'exprime. Les sons de la voix, a dit Aristote [Aristoteles], sont les *signes* et l'expression des affections de l'âme, comme les mots écrits le sont du langage (2). Or, nous allons voir que les arts de la forme immobile sont à l'écriture ce que la musique est à la parole. Mais il faut les examiner selon l'ordre de leur génération.

(1) Est etiam illa Platonis vera, et tibi, Catule certè non inaudita vox, omnem doctrinam harum ingenuarum et humanarum artium uno quodam societatis vinculo contineri. Ubi enim perspecta vis est rationis ejus quà causæ rerum atque exitus cognoscuntur, mirus quidam omnium quasi consensus doctrinarum concentusque reperitur. (Cic., *de Orat.*, lib. III, n. 6.)

(2) Voces quidem signa ac notæ sunt affectuum animi, scripta vocum. Arist., *de Interpret.*

Tant que le genre humain peu nombreux ne forma qu'une seule société, la parole put lui suffire, et la musique, dont on ne peut séparer la parole dans l'antiquité, composa la tradition orale, fut, ainsi qu'on l'a dit, une *chronique auriculaire*, et servit comme de truchement au passé. «Il a doncques esté un // 341 // temps que la marque et monnoye de la parole qui avoit cours, estoient les carmes, les chants et cantiques, parce que alors toute histoire, toute doctrine de philosophie, toute affection, et brief toute matière qui avoit besoin de plus grave et ornée voix, ils (les anciens) la mettoient toute en vers poétiques et en chants de musique (1).» Toutefois, il y avait tels événemens, tels grands faits de la civilisation dont le souvenir devait être perpétué par des signes plus durables: telle fut l'origine de l'architecture qui affecta dès le commencement des formes colossales. Sans doute les monumens de cette architecture indiquèrent clairement l'objet de leur destination, et l'on dut y mêler, suivant les circonstances, d'informes essais de statuaire et de sculpture, c'est-à-dire d'art plastique (2).

Mais lorsque cette première société, devenue plus nombreuse, se divisa en diverses tribus; lorsque par des migrations successives, les nouvelles sociétés mirent entre elles des continens entiers, un nouveau moyen de communication devint nécessaire. De là, la peinture allégorique ou l'emblème; l'emblème, comme on l'a dit, qui est la métaphore du peintre: *Ut pictura poesis* (3). L'écriture fut un tableau. De l'emblème naquit le hiéroglyphe; du hiéroglyphe l'écriture phonétique ou la langue écrite.

Ainsi, les arts de la forme immobile ont été tour-à-tour les élémens et les instrumens de la langue écrite, de même que la musique a été l'élément et l'instrument de la langue parlée. Ainsi, tous les arts ont accompli la mission de l'*utile* avant d'accomplir la mission du *beau*, et il est à croire qu'ils ont commencé cette dernière avant que la première fût achevée.

Partez de l'instant où le premier son s'échappa des lèvres de l'homme pour exprimer un sentiment; arrivez jusqu'au moment où le premier signe de l'écriture figura le son de la parole et *colora la pensée*; considérez ensuite cette parole éternisée et multipliée à l'infini par l'imprimerie, vous parcourrez tout le cercle du développement humain.

(1) Plutarque [Plutarchus], *des Oracles de la Pythie*, n. 22, trad. D'Amyot.

(2) La Bible, en plusieurs endroits, vient confirmer cette assertion: «Ite antè arcam Domini Dei vestri ad Jordanis medium, et portate indè singuli singulos lapides in humeris vestris, juxtà numerum filiorum Israel, ut sit signum inter vos: et quando interrogaverint vos filii vestri cras, dicentes: Quid sibi volunt isti lapides? respondebitis eis: Defecerunt aquæ Jordanis antè arcam fœderis Domini, cùm transiret eum: idcirco positi sunt lapides isti in monumentum fillorum Israel usque in æternum. Fecerunt ergo filli Israel sicut præcepit eis Josue, portantes de medio Jordanis alveo duodecim lapides, ut Dominus ei imperarat, juxtà numerum filiorum Israel, usque ad locum in quo castramentati sunt, ibique posuerunt eos. Alios quoque duodecim lapides posuit Josue in medio Jordanis alveo, ubi steterunt sacerdotes qui portabant arcam fœderis: et sunt ibi usque in præsentem diem.» *Jos.*, cap. IV, v. 5, 6, 7, 8, 9.

(3) *Notions de Linguistique*, par M. Ch. Nodier, p. 88.

Ainsi, les arts de la parole et les arts de l'écriture ont été les instrumens de la civilisation, et tous suivant des modes de manifestation et d'expression en rapport avec les diverses facultés humaines.

Parlons d'abord de l'architecture qui occupe un rang à part dans les arts de la forme immobile.

L'architecture se rapproche de la musique en ce qu'elle n'exprime pas des types déterminés. Mais ce n'est pas à cause de cela seul qu'on l'a appelée la musique du silence. L'architecture, ainsi que la sculpture et la peinture, n'a pas le mouvement pour principe. Néanmoins, elle le figure dans sa majestueuse tranquillité. Les architectes distinguent deux lignes fondamentales, la verticale et l'horizontale, qui, savamment combinées, concourent autant à la beauté de l'édifice qu'à sa solidité. L'une se dirige vers le centre de la terre, tandis que par l'autre la pesanteur s'équilibre. Le cube donne naturellement l'idée du repos; la sphère fait naître l'idée du mouvement. Cette idée de mouvement devient plus sensible encore dans les constructions qui s'écartent de la ligne verticale, comme la tour penchée de Pise; mais, c'est là une anomalie. Ce n'est d'ailleurs ici que la figure du mouvement matériel. Mais l'homme communique à l'architecture un mouvement d'un ordre différent, en vertu, comme on l'a dit, de ce *magisme intellectuel* qu'il exerce sur la matière, au moyen duquel il la spiritualise et lui imprime // 342 // l'élan de sa pensée. C'est ainsi que, dans le temple chrétien, cette ligne verticale qui se dirige vers la terre, semble, contrairement aux lois de la pesanteur, monter vers le ciel; et que ces tours altières, ces flèches ailées, ces fines aiguilles, ces clochetons transparens, suspendus dans les airs, tendent bien plus haut que le point précis où ils s'arrêtent, et lancent l'imagination dans des espaces incommensurables. Pénétrez dans la nef: l'âme n'est pas à l'aise si les regards rencontrent des bornes, car elle est en présence du Dieu infini. Il faut donc que, dans un espace de quelques toises, l'homme crée des lointains, ouvre de longues percées de lumière, des perspectives sans terme. C'est sur ce principe que repose le symbolisme du temple, c'est-à-dire son expression figurative que l'Eglise chrétienne n'a pas négligé de soumettre à certaines règles fondamentales. L'idée du mouvement jaillit encore à l'extérieur des ornemens placés dans les espaces compris entre les grandes arêtes, et dont les lignes secondaires, ondulant librement et fourmillant à l'œil, forment mille contrastes capricieux avec la sévérité des lignes principales. De là l'harmonie, de là le rythme aussi qui, à l'intérieur, est produit par le jeu et l'alignement des piliers, l'entrelacement des arceaux, l'entrecroisement des voûtes. Avec l'idée du mouvement, combinée avec celle du repos, l'architecture possède une sorte de variété exclusivement propre à cet art. Comme l'architecture, conçue dans ses proportions les plus vastes, était l'œuvre de plusieurs siècles, elle comportait, plus que les autres arts, certaines diversités et dissonances de style. Chaque génération y laissait sa signature. Mais, d'un genre à un autre genre, d'une couche à une autre couche, la transition, toujours sensible, n'était jamais criante. De plus, le temple représentant l'univers, a, comme l'univers, ses divers aspects. Vu au-dedans, les gradations et dégradations des rayons qui pénètrent à travers les vitraux, tout chargés des nuances et des teintes du prisme, et les gradations et dégradations des

ombres emplissant ses profondeurs, transforment d'heure en heure son horizon symbolique. Vu au dehors, il a sa beauté du plein midi, sa beauté du crépuscule, sa beauté du clair de lune; et lorsque le sommet de ses pans gigantesques se perd mystérieusement dans les vapeurs de l'atmosphère, le temple grandit à nos yeux de plus encore que ne lui dérobe le voile humide replié sur son front. On dirait que l'image de la variété et du changement, emblème de la vie humaine, soit plus permise à l'architecture, en raison de ce que ses monumens sont immobiles et éternels.

L'architecture est l'art des formes générales; la sculpture est l'art des formes individuelles. Aussi la sculpture fournit-elle ces mille formes d'animaux, de végétaux, ces infinies productions de la nature que le temple doit représenter dans son ensemble. C'est ce qu'on appelle, en termes d'art, la *sculpture appliquée* ou le *bas-relief*. Mais la sculpture *libre* ou *ronde-bosse*, sans s'interdire le domaine de la création inférieure, demande à la représentation de l'homme ses plus nobles produits. Donner la vie à des matières mortes, rendre les corps transparens en quelque façon, de manière à montrer ce qui est caché, c'est-à-dire le jeu des muscles et l'emboîtement des os; animer la physionomie, laisser errer une parole sur ses lèvres, calculer la pose et les habitudes de telle sorte qu'elles semblent se dessiner naturellement, selon l'impulsion d'un sentiment ou d'une passion; voilà le triomphe de cet art. La figure du mouvement fait donc partie de l'expression de la sculpture, et, alors même que la représentation se borne à l'idée du repos parfait, il y a toujours, dans les rapports, le jeu et les ondulations des lignes, ce rythme des corps immobiles dont parle Aristide Quintilien, rythme si bien compris par les anciens statuaires.

Si la sculpture représente les objets sous leurs formes corporelles et sphériques de telle sorte que le spectateur peut tourner autour, et qu'au besoin le toucher pourrait suppléer à la vue, la peinture ne peut que nous donner une idée de ces formes corporelles, puisqu'elle n'en reproduit que l'apparence sur des surfaces. De là cette opinion répandue parmi les artistes, que la peinture, de tous les arts, est arrivée la dernière, // 343 // parce qu'on fut long-temps à regarder comme un problème insoluble, de reproduire des corps qui ont trois dimensions sur la surface qui n'en a que deux (1). Il fallut du temps avant que l'on considérât les ombres comme *repoussoirs*, et que l'on s'en servit pour donner de la sphéricité aux objets. C'est pourquoi le principal mérite du sculpteur consiste dans le dessin, tandis que chez le peintre cette qualité doit se joindre à plusieurs autres non moins essentielles. Du reste, le but de la peinture est le même que celui de la sculpture; c'est toujours d'animer les matières mortes, et de montrer dans l'image de la vie, et jusque dans celle de la mort, la trace des idées, des sentimens et des passions.

Le mouvement figuré appartient donc à la peinture comme à la sculpture; car c'est un privilège de certains arts de dépasser, dans leur expression, les limites où s'arrêtent leurs moyens matériels; et, remarquons, pour ce qui est de la peinture, qu'elle ne dépasse ces limites

(1) *Leçons sur le Théorie des Beaux-Arts*, de W. Schlegel, trad. par M. Couturier de Vienne, p. 77.

qu'autant qu'elle ne s'astreint pas à une imitation servile de la nature, et qu'elle se borne à n'être qu'une illusion. C'est alors l'esprit qui déborde la lettre. Si cette faculté n'était pas inhérente aux arts dont nous parlons, le dessin proprement dit, la statuaire, la peinture, devraient s'interdire tous les objets pris dans la nature vivante, les sujets de bataille, par exemple, puisque rien ne serait plus absurde que de représenter l'attitude du mouvement, souvent le plus animé, sous l'apparence de l'immobilité. Mais il faut distinguer ici le mouvement figuré, propre à l'architecture, du mouvement figuré, propre à la sculpture et à la peinture. L'architecture étant l'art des formes générales, il est clair que ces formes n'affectent aucune sorte de mouvement inhérent à leur nature; mais le but de l'architecture étant aussi de s'élever vers le ciel, comme si elle voulait faire oublier la terre par le renversement des lois de la pesanteur, il s'ensuit que le mouvement de cet art n'est autre chose que l'expression du mouvement de la pensée, tandis que dans la sculpture et la peinture, arts des formes individuelles, le mouvement est l'expression de l'action particulière des objets qu'elles représentent. Et ces deux sortes de mouvemens ont leur forme, c'est-à-dire leur rythme qui réside toujours dans les contours, les périodes, les ondulations des lignes par lesquelles ils sont figurés.

On a trop abusé des comparaisons puisées dans l'ordre des couleurs et dans l'ordre des sons, pour pouvoir établir sur de semblables bases les véritables rapports de la musique et de la peinture, et pour ne pas faire remarquer avec quelque hésitation une certaine analogie que présente le premier genre de peinture, savoir la peinture *monochrome*, avec le genre de musique désigné sous le nom de *monotone* ou d'*unitonique*, parce qu'il est fondé sur l'unité d'un seul son. Ce n'est pas que cette peinture monochrome, dans laquelle les objets représentés étaient couverts d'une seule teinte plate, et qui ne fut sans doute qu'un rudiment fort grossier, puisse être comparée, quant aux perfectionnemens de l'art, au système du plain-chant, magnifique expression du sentiment divin dégagé de tout ce qui est terrestre et périssable. Mais c'est que ce genre de peinture, borné à une simple représentation des objets, et, du reste, dénué des accessoires de la couleur, du fond et de la perspective aérienne, de la coloration de la lumière et des ombres, se rapporte plus particulièrement au type du plain-chant qui ne consiste qu'en une mélodie nue et non accompagnée. Ce n'est d'ailleurs, nous le répétons, qu'avec une grande réserve que l'on doit hasarder de pareils rapprochemens.

Il y a de plus, dans le langage des arts, des écueils cachés sous les mots: nous voulons parler de ces expressions homonymes, cosmopolites en quelque sorte, parce qu'on les transporté d'un ordre d'idées dans un autre. On dit bien une musique colorée, les tons de la peinture, l'harmonie d'un groupe, comme dans le langage, la mélodie des vers, une période harmonieuse et nombreuse. Mais les mots *ton*, *harmonie*, *couleur*, sont loin de correspondre, dans les arts divers, à des éléments de même nature. Diderot // 344 // appelle l'air et la lumière les grands harmonistes en peinture, parce que l'air adoucit les reflets trop crus, et qu'une lumière égale, habilement ménagée, fait éviter les tons heurtés et par trop dissonans. Il ne faut pas en conclure que Diderot entend établir une

analogie rigoureuse entre l'élément harmonique en peinture, et son homonyme en musique.

Néanmoins, l'usage de semblables dénominations ne serait pas en quelque sorte consacré dans la théorie des arts, s'il n'existait entre le langage, la musique et les arts du dessin, des rapports réels, fondés sur un principe dont nous avons déjà parlé. Ce principe est celui de l'identité de la loi du son et de la loi de la lumière. Par le son, nous percevons l'organisation intérieure des corps, comme par la lumière appliquée aux objets, c'est-à-dire par la couleur, nous percevons les qualités de leur surface. Or, le son constatant l'organisation intérieure des corps, donne lieu, dans le langage, à l'*onomatopée*, nous voulons dire ces mots imitatifs, formés des bruits élémentaires des êtres qu'ils désignent, et dont ces mots sont comme une partie intime. Dans la musique, il fournit un élément analogue dans le son particulier ou *timbre* de divers instrumens dont ce timbre révèle la nature spécifique; de même que dans la peinture, la lumière constate la qualité extérieure ou la surface des objets par le moyen des couleurs. De là vient que, soit pour désigner un poète dont le style se fait remarquer par la richesse des images, la profusion des figures et l'expression pittoresque, soit pour désigner un compositeur qui excelle dans la musique instrumentale, on dit: C'est un grand coloriste.

Il existe une telle affinité entre les perceptions de l'ouïe et celles de la vue, que ces deux sens se suppléent souvent l'un l'autre. Tout le monde sait que l'aveugle – né Saunderson, interrogé sur l'idée qu'il se faisait de la couleur rouge, répondit qu'elle devait ressembler au son de la trompette. Le sourd-muet Massieu n'hésita pas à faire une réponse semblable à la même question, prise au sens inverse, que lui adressa un de nos plus habiles écrivains (1). La musique a le secret de nous faire *voir* non seulement les objets qu'elle peut représenter, mais encore ceux dont la représentation lui est interdite; non qu'elle ait la faculté de peindre au moyen des timbres et des nuances de son de divers instrumens, mais par les impressions et les sensations qu'elle fait naître, elle réveille le sentiment ou le souvenir des impressions et des sensations que produisent en nous les objets de la nature auxquels elle semble par là même s'associer. Et de même que la sculpture et la peinture n'ont le privilège de dépasser la limite de leurs moyens matériels qu'à la condition de ne pas copier servilement la nature et de ne pas la représenter telle qu'elle est, mais telle qu'elle s'offre à nos regards, de même la musique ne conserve toute la puissance et la plénitude de son expression illimitée qu'autant qu'elle évite soigneusement, sauf certains cas très rares, de s'assujétir à un sens trop littéral ou de se pétrifier dans des formes trop matérielles. En limitant son expression à la configuration, ou, pour mieux dire, à l'articulation d'un objet arrêté, elle ne borne pas seulement cette expression, elle la détruit encore; car le propre de cette expression est d'être idéale et vague. Cette faculté particulière à la musique de faire naître la *vision* des choses *insonores*, de représenter la lumière, les ombres, les ténèbres et jusqu'au silence même, est un des mystères de cet art.

(1) M. Ch. Nodier. Voyez ses *Notions de Linguistique*, p. 43.

Si la musique a le pouvoir de s'adresser au sens de la vue, l'architecture a quelque chose qui réveille l'activité du sens de l'ouïe: on dirait que celle-ci a ses auditions, comme la première a ses visions. Lorsque par une belle nuit vous contemplez, l'âme recueillie, un de ces magnifiques édifices dont la silhouette hardie se dessine dans un firmament étoilé, vous croyez, dans le vaste silence qui vous environne, que ces pierres muettes deviennent sonores, et que leurs vibrations aériennes s'échappant par les ouvertures des auvents ainsi que par les bouches d'énormes tuyaux d'orgue, s'in- // 345 // -sinuent [s'insinuent] dans les interstices des ornemens, dans les intervalles des colonnes comme à travers les cordes d'une lyre, ou bien se suspendent à toutes les découpures, à toutes les saillies, pareilles aux touches d'un instrument gigantesque, pour venir, après avoir erré mollement sous les courbes des arcs-boutans, s'éteindre en frémissant dans les flancs de la noire basilique. Et cette idée s'associe si naturellement à l'idée du temple chrétien, qu'elle a été réalisée par ces deux sublimes voix, l'une qui gronde au dehors, l'autre qui chante au-dedans, la cloche et l'orgue, qui font aussi partie de cette architecture.

La peinture, ainsi que le dit Rousseau, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Elle ne sait pas, comme la musique, exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre. Mais elle représente des objets déterminés, et dans cet ordre, ses effets sont merveilleux. Et avec quels moyens? à l'aide d'un frêle tissu, de quelques substances colorées, d'un pinceau, l'artiste va nous faire contemporains de toutes les histoires, de toutes les époques, de tous les personnages; il va transporter des climats, des cités, au milieu de nos cités et de nos climats. Sur cette toile large de quelques pouces, il va faire entrer des horizons indéfinis. L'homme vivant, il l'entoure d'une création vivante; par la perspective aérienne, il détermine la proportion des figures isolées et leur éloignement. Pour que l'œil arrive à ces figures lointaines, il va, par le clair-obscur, le forcer de traverser un milieu atmosphérique; il colore les ombres mêmes et les rend transparentes. Par la combinaison de la lumière, de l'air et des ombres, il donne de la sphéricité aux objets, et met à découvert ceux qui semblaient devoir être cachés par la surface des autres. L'œil s'égare dans ces contours et dans ces lignes, le regard plonge dans ces vapeurs flottantes. Puis ramené au sujet principal du tableau, le spectateur voit que tous ces accessoires convergent, pour ainsi parler, à l'idée dominante; que l'idée s'harmonise avec le fond, que le fond concourt à la manifestation de l'idée; de telle sorte qu'ils se confondent et rayonnent l'un dans l'autre pour former une splendide unité.

Nous venons de voir qu'il y a deux sortes d'expression dans les arts: l'une indéterminée, c'est celle de la musique, de la danse, de l'architecture; l'autre déterminée, c'est celle de la sculpture et de la peinture. Et de même que le langage ou la langue parlée, dont l'expression est parfaitement déterminée, a pour premier auxiliaire et pour première manifestation la musique, dont l'expression est indéterminée, de même l'écriture phonétique ou la langue écrite a pour premier auxiliaire et pour plus durable manifestation l'architecture, dont l'expression est pareillement indéterminée. D'où il suit que les lois de la théorie des arts

doivent subir certaines modifications, selon que l'expression de ceux-ci est déterminée ou ne l'est pas. Ainsi, pour ne parler que des arts des formes individuelles, comme dans le langage, les conditions du sens exigent que l'orateur ou l'écrivain ne cherche pas hors du domaine dans lequel l'intelligence s'exerce ce qui doit être l'objet du discours, on peut dire que, dans la sculpture et la peinture, les conditions du sens exigent que l'artiste ne cherche pas hors de la nature visible l'objet de ses inspirations, à moins qu'il n'ait à représenter des sujets mythiques, emblématiques ou symboliques; et alors il est tenu de se conformer aux règles de conventions établies pour cet ordre de représentation. Cependant il peut se faire que l'artiste de génie trouve des types plus convenables que ceux en usage pour ce genre d'expression, ou bien qu'un nouveau développement de l'idée religieuse dans les esprits, en dévoile de plus parfaits et les substitue aux anciens. M. de Maistre a fort bien observé que toute religion *pousse* une mythologie qui lui est propre. Mais cette mythologie se transforme, à mesure que les types révélés par la religion s'épurent par les progrès mêmes de la religion dans la société, et s'offrent à l'imagination sous des formes plus éthérées et plus poétiques.

Mais ce qu'il faut bien discerner dans les arts, c'est cet élément actif, vital, qui est le jet du principe intelligent, et cet élément passif dans lequel ce jet // 346 // se ramifie, qui en est le développement extérieur, qui le limite et lui sert de corps et de fond. En musique, ces deux éléments sont la mélodie et l'harmonie. Ils se manifestent également, sous des formes particulières, dans l'architecture et dans la peinture. Un seul, le premier, subsiste dans la statuaire proprement dite; car nous ne pensons pas qu'on veuille admettre au nombre des formes d'art la statuaire coloriée, qui n'a pu être chose qu'un genre transitionnel ou une dégénération: une belle statue coloriée serait un produit monstrueux. Il ne faut pas se lasser de répéter que la vérité dans l'art n'est pas la réalité, et que celle-ci tue l'idéalité. Néanmoins, il est certains cas où la sculpture se préoccupe moins de la beauté physique que de la beauté morale, c'est-à-dire de l'expression intellectuelle manifestée par la physionomie et les traits du visage. Alors elle sacrifie quelque chose de la régularité des formes corporelles pour mettre en relief ce qu'on appelle *la beauté du dedans*. Dans ce type, qui appartient particulièrement au Christianisme, la sculpture présente réellement une partie accessoire qui sert de fond et de milieu à la partie principale.

Nous avons nommé plus haut la peinture *monochrome*, qui a signalé les premiers essais de l'art. La gravure, qui est la véritable monochrome perfectionnée, n'a dans l'art qu'une existence relative, puisqu'elle n'est qu'un annexe et un auxiliaire de la peinture. Bien que ce genre suppose une grande entente des procédés de l'art, on peut le comparer à ces *arrangemens* au moyen desquels, dans la musique, on réduit pour un ou deux instrumens une partition écrite pour une grande quantité de voix et un nombreux orchestre. La gravure n'est pas un art *sui generis*, mais une dépendance de la peinture.

A part ce qui vient d'être dit de la gravure, nous avons tenu peu de compte, en ce qui touche les arts de la forme immobile, de la distinction

des genres secondaires. Une aussi rapide esquisse ne nous permettait guère, de considérer les arts que dans leur développement le plus complet et leur plus haute expression. Si maintenant on nous demandait dans quel ordre nous rangeons tous les arts entre eux en nous élevant de l'un à l'autre, selon qu'ils s'élèvent eux-mêmes de l'expression la plus matérielle à l'expression la plus intellectuelle, nous dirions, après les avoir divisés en deux classes, d'après notre distinction des arts immobiles ou qui n'expriment que le mouvement figuré, et des arts qui ont le mouvement pour principe, que l'architecture précède la sculpture, comme le monde inorganique, auquel l'architecture correspond, précède le monde organique, auquel la sculpture se rapporte, et que celle-ci précède la peinture.

Néanmoins, nous sentons ici la nécessité de faire deux observations relatives aux deux premiers arts, quand bien même notre classification semblerait devoir en être modifiée. Nous savons, pour ce qui est de la sculpture, tout ce que le ciseau de l'artiste peut prêter d'animation, de vie et de noblesse à une belle statue. Mais la sculpture manque de la faculté de donner la vie à l'organe qui, avec la bouche, révèle le mieux l'expression de l'âme. Chose singulière! dans la représentation de la nature vivante, la sculpture laisse l'œil impassible et froid, tandis que dans l'image de la mort, elle fait reposer, dans les cavités des yeux fermés, comme une pensée solennelle que la mort a respectée, qui jette un reflet d'immortalité sur la face du cadavre, et transforme ainsi le trépas en sommeil. Mais par cela même, l'expression morale de la sculpture est renfermée dans certaines bornes. Aussi le propre de l'art plastique est de faire ressortir les formes corporelles et de représenter la beauté physique. C'est là son véritable domaine, et il est à remarquer que chez toutes les nations où la sculpture a été cultivée avec éclat, elle a affecté des formes plus grandes que nature, non seulement parce que les statues doivent être considérées à distance, mais pour compenser, en quelque sorte, par le grandiose des proportions, ce qui manque à cet art du côté de l'expression morale.

Quant à l'architecture, art des formes générales, elle n'a rien qui corresponde à l'expression positive des idées et à la représentation des formes individuelles; // 347 // mais, en raison de ses formes indéterminées, elle a quelque chose de plus immatériel que la sculpture et la peinture, arts restreints aux objets particuliers, en ce qu'elle ne fixe pas irrévocablement l'idée du spectateur sur une chose limitée, à l'exclusion de toute autre, et qu'elle ouvre un champ sans bornes à l'imagination. C'est la matière spiritualisée sous l'étreinte de la pensée, qui obéit à l'élan de l'esprit, qui procède suivant des lois morales, et qui, dans l'unité multiple du temple chrétien, rassemble, sous mille formes idéales, toutes les idées et tous les sentimens dont se composent les croyances des peuples.

Dans la classe des arts animés de mouvement, nous mettons la danse au degré inférieur, la danse qui se lie à la sculpture par les poses et les attitudes corporelles, à la musique par le rythme, à l'art oratoire par la mimique. Mais nous ne plaçons pas au même rang la danse individuelle, capricieuse et sensuelle, celle que l'on peut comparer à ces airs dans lesquels nos cantatrices prodiguent les roulades, les trilles et les fioritures,

et cette autre danse, la danse collective, la danse en chœur, qui faisait partie des cérémonies religieuses chez les anciens peuples, et dont certaines formes se sont perpétuées dans quelques parties du culte chrétien. Celle-ci, noble et grave, représentait soit les chœurs des nymphes, des muses, de toutes les divinités dont le paganisme avait peuplé son Olympe; soit les évolutions et les vastes cadences des globes suspendus dans les cieux.

Au-dessus de la danse, à laquelle elle se lie par le rythme, et immédiatement au-dessous des arts de la parole, de la parole dont elle est la première et la plus puissante manifestation, la musique. Et ici le lecteur nous prévient en observant que la musique est le seul art, avec les arts de la parole, qui ait pour organe de perception de l'ouïe, l'ouïe qui est, suivant Charron, «un sens spirituel, l'entremetteur et l'agent de l'entendement, l'outil des savans.» Puis, les arts de la parole, savoir: l'éloquence écrite, ou l'art du style; l'éloquence parlée, ou l'art oratoire, et enfin la poésie, la poésie qui est la parole transfigurée, l'idée pure s'adressant à l'homme par toutes ses facultés, s'appropriant toutes les manifestations particulières aux autres arts, s'incarnant dans toutes les formes de la nature, prisme décomposant tous les feux du jour, tous les rayons de la lumière, cadence de tous les mouvemens et de tous les rythmes des corps, écho des mélodies et des harmonies de tous les êtres. La poésie contient donc tous les arts, et la musique, la danse, l'architecture, la peinture, la sculpture sont autant de formes de la poésie.

Dans l'opinion des gens du monde, la musique, nous ne l'ignorons pas, est loin d'occuper le rang que nous lui assignons ici dans la hiérarchie des arts. La grande raison que l'on allègue est que les monumens de la musique ne sont pas durables, ou du moins que cet art est sujet au changement; d'où quelques personnes concluent que c'est un art faux. On se laisse aller volontiers aux enchantemens de la musique, mais avec la conviction qu'elle n'est autre chose qu'un plaisir qui se transforme au gré de la mode. Il faut pourtant observer ici que les formes des objets représentés par la sculpture et la peinture demeurent invariables, tandis que l'ordre d'idées et de sentimens qu'exprime la musique, sans changer fondamentalement puisque la nature humaine ne change pas, se modifie néanmoins suivant les tendances des diverses époques, suivant les transformations de la langue elle-même, et que ces modifications donnent naissance, dans les productions musicales, à divers types, qui, toujours fondés sans doute sur ce qu'il y a d'invariable et de constant dans l'homme, se pénètrent néanmoins à un haut degré du caractère et de l'esprit des temps. Nous dirons encore, après avoir confessé que les plus grands maîtres n'ont pas usé avec assez de sobriété de certaines formules, nécessaires peut-être pour faire pénétrer l'intelligence de leurs œuvres dans les masses, mais appropriées au goût de l'époque où ils ont vécu, et vieilles après eux; nous dirons que le savant, comme le simple paysan, est libre d'aller, à chaque heure du jour et chaque jour de l'année, contempler un tableau de Raphaël ou du // 348 // Dominiquin, exposé dans un Louvre; tandis qu'un monarque n'est pas libre d'entendre une messe de Palestrina exécutée par un grand nombre de voix, et surtout avec l'intelligence et l'expression que ce genre de musique réclame. La peinture s'adresse à

nous directement, sans intermédiaire, sans interprète; la musique a besoin d'un milieu, et ce milieu, c'est l'exécution. Les productions musicales d'une époque absorbant pour elles seules tous les moyens d'exécution, les compositions des époques antérieures restent ensevelies dans les bibliothèques. Il y a donc ici quelque chose qui tient, non à l'essence de l'art, mais à son mode de production extérieure. La déclamation, ou l'art de l'acteur, cet art qui suppose une si grande faculté d'assimilation, une si haute puissance créatrice même, puisque l'acteur, en *créant un rôle*, refait en quelque sorte l'œuvre du poète et prête souvent du génie à un auteur médiocre, cet art meurt tout entier avec l'artiste. On ne s'est pourtant jamais avisé de dire que l'art de Lekain et de Talma fût un art faux. Les monumens de la musique passent; eh! grand Dieu, les langues passent aussi. Qui est-ce qui se flatte de posséder aujourd'hui la langue à la fois riche, complexe, souple et mâle de Joinville, de Rabelais, de Marot, d'Henry Estienne, d'Amyot et de Montaigne? Cette langue vit dans les livres, sans doute, et le petit nombre de ceux à qui cette lecture est familière s'y délectent d'autant plus que, cette jouissance leur étant presque personnelle, il s'y joint une sorte de satisfaction égoïste. Eh bien! les œuvres de nos vieux compositeurs vivent aussi au même titre, et, proportion gardée entre le nombre des archéologues littéraires et celui des archéologues littéraires et celui des archéologues en musique, elles font les délices d'une portion égale d'amateurs. Les chants populaires, les lais, les Noël's, les pastorales, les différens airs des danses locales, ces cantilènes qui sont à notre musique efféminée et sans caractère ce que les patois, ces langues si musicales, si naïvement énergiques, si délicieusement nuancées, si pittoresques, sont à nos langues artificielles et bâtardes, puisqu'elles appartiennent, comme les *patois*, au *pays*, à la *patrie*, toutes ces cantilènes se perpétuent encore. Hâtons-nous pourtant de recueillir ces chants du moissonneur et du pâtre, de ces modestes troubadours, dépositaires, pauvres ignorans! des trésors de la poésie de la nature, pour qu'ils servent un jour à raviver l'inspiration exténuée de nos compositeurs, et à renouer peut-être la chaîne de nos traditions nationales. L'invasion de notre musique factice n'est pas moins menaçante que l'invasion de notre langue aristocratique. Hâtons-nous donc; ne nous laissons pas surprendre par le temps, car vient le moment où les patois, ces langues originales illustrées par Goudouli, Lamonnaye, Brueys, Labellaudière, Gros, Saboli, se corrompant de plus en plus au contact des langues de seconde formation, filles dénaturées qui étouffent leurs mères, et les chants populaires, types primitifs d'une tonalité autochthone, traqués de bourgade en bourgade, expulsés des campagnes, seront contraints de chercher un dernier asile dans quelques hameaux perchés sur de hautes montagnes, où Dieu veuille qu'ils échappent aux grandes eaux d'une civilisation dévastatrice.

Alors les langues seront confondues en une seule, et les peuples en un seul. Ce sera sans doute le règne de la fraternité humaine. D'avance, nous applaudissons à cet immense bienfait; mais alors aussi il se rencontrera un homme en proie dans son cœur à une vaste amertume, à cause d'un souvenir confus de la patrie, qui ne l'aura pas quitté. Après l'avoir vainement demandée à ce qui l'entoure, il ira la chercher dans des lieux inaccessibles, et ses yeux se mouilleront de larmes en voyant la

vieille arche échouée sur un sommet stérile, parce qu'il ne s'est plus trouvé sur la terre un seul rameau vert.

Journal Title:	L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	
Calendar Date:	NOVEMBRE 1841
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	12
Year:	
Pagination:	340 à 348
Issue:	71
Title of Article:	LETTRES ET ARTS.
Subtitle of Article:	COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. TREIZIÈME LEÇON (1).
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	'Cours sur la musique religieuse et profane', <i>L'Université catholique</i> , juin 1836, pp. 535–540; juillet 1836, pp. 31–36; août 1836, pp. 103–111; septembre 1836, pp. 183–192; novembre 1836, pp. 335–340; janvier 1837, pp. 43–47; février 1837, pp. 112–117; avril 1837, pp. 276–283; juillet 1837, pp. 37–44; août 1837, pp. 116–122; septembre 1837, pp. 184–192; décembre 1837, pp. 426–432; mai 1838, pp. 361–371; août 1841, pp. 93–102; octobre 1841, pp. 263–272; janvier 1842, pp. 17–26.

(1) Voir la XII^e leçon au numéro précédent ci-dessus, p. 262.